

## Recherches sociographiques



# Chantal HÉBERT, *Le burlesque au Québec. Un divertissement populaire*

Robert Laplante

Volume 24, numéro 1, 1983

L'entreprise canadienne-française

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/056031ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/056031ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département de sociologie, Faculté des sciences sociales, Université Laval

ISSN

0034-1282 (imprimé)

1705-6225 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Laplante, R. (1983). Compte rendu de [Chantal HÉBERT, *Le burlesque au Québec. Un divertissement populaire*]. *Recherches sociographiques*, 24(1), 144-147.  
<https://doi.org/10.7202/056031ar>

chapitre pour savoir à qui on doit attribuer telle ou telle citation, on n'a que le nom de l'auteur et l'année où le texte a été publié. Pour en savoir plus, il faut se référer à la bibliographie de la fin. Je souligne que la page couverture représentant une copie d'une peinture sur soie de Louise Desaulniers m'a semblé très belle et très pertinente par rapport au titre et au sujet du livre. Mais j'aurais apprécié un peu plus de décontraction et d'humour dans ce livre austère. Le seul moment drôle est à la page 91, lorsque Desaulniers cite un humoriste anglais qui aurait dit en 1956 : « Pourquoi les gens devraient-ils sortir et payer pour voir de mauvais films, alors qu'ils peuvent demeurer à la maison et regarder gratuitement de mauvaises émissions de télévision ? »

En guise de résumé et de conclusion, disons que voilà un livre plein d'idées intéressantes et possiblement stimulantes, mais qui aurait eu intérêt à être écrit dans un langage plus clair et dans un style plus alerte, et qui aurait pu comporter vingt ou trente pages de plus pour que les idées soient davantage explicitées, précisées et accompagnées d'exemples susceptibles de les illustrer. En fait, dans son état actuel, je me demande sérieusement pour qui ce livre a été écrit et à qui il peut s'adresser. Très peu de personnes le liront complètement, j'en suis certain... À moins d'y être contraintes dans le cadre d'un cours.

Jean-Serge BARIBEAU

*Département d'anthropologie et de sociologie,  
Collège Édouard-Montpetit, Longueuil.*

Chantal HÉBERT, *Le burlesque au Québec. Un divertissement populaire*, Montréal, Hurtubise HMH, 1980, 302p.

Les folkloristes, c'est bien connu, supportent mal que les coutumes comme les choses soient éphémères. Qu'un objet devienne vétuste, qu'une règle soit périmée ou qu'une conduite se fasse moins fréquente et voilà que l'enquête se met en branle pour faire de cette rareté un véritable révélateur de l'être de la culture. Aussi le sentiment d'urgence domine-t-il entièrement l'entreprise : le temps paraît jouer contre le sens. Chaque recherche amorce ainsi une opération de sauvetage où l'intérêt porte davantage sur des manifestations prises pour elles-mêmes plutôt que sur la mouvance, la dynamique qui les a fait naître et qui menace toujours de les engloutir. La plupart du temps la culture y apparaît comme une chose inerte sous l'assaut du temps et de la « modernité » ; et dans le meilleur des cas comme une somme ou un état qu'on peut toujours espérer atteindre par un traitement adéquat de la rareté c'est-à-dire, finalement, par un inventaire des signes et des choses tenues pour « vestiges ».

Cherchant la culture du côté de la pérennité toujours menacée des gestes et des choses plutôt que dans la dynamique des processus créateurs, la recherche folklorique n'a plus d'autre choix que de déplorer constamment l'érosion de son propre objet. Prise alors entre la nostalgie du temps plein de la culture authentique de jadis et l'angoisse du temps vide de la modernité qui anéantit la tradition dans la grande marche du progrès des techniques et de la raison, la recherche s'attarde davantage à témoigner et à rendre compte des apparences de ce qui a été qu'à saisir conceptuellement les conditions et dynamismes qui l'ont fait naître, se transformer et éventuellement disparaître.

Même s'il porte sur un phénomène urbain et relativement récent, le livre de Chantal Hébert, *Le burlesque au Québec. Un divertissement populaire*, n'en demeure pas moins, malheureusement, prisonnier d'une approche folklorisante qui, en dépit du grand intérêt que suscite le sujet, en rend la lecture fort décevante. Au terme d'une introduction un peu laborieuse où elle a d'abord tenté de démarquer le burlesque du vaudeville, du *music-hall* et du spectacle de variétés en empruntant des nuances à quelques grandes encyclopédies du spectacle, l'auteur choisit finalement de faire primer la définition qu'en donnent eux-mêmes les professionnels du burlesque qu'elle a rencontrés. « Bref,

le burlesque est un spectacle de variétés où les différentes parties ne sont liées au tout. C'est un art de l'instant avec du chant, de la musique, de la danse, des sketches, des attractions, des gags, des comédies, du drame, des films et des "filles"! » (P. 9.) Soulignant les nobles ascendances du genre avec le cirque, la *comedia dell'arte*, la farce médiévale, etc., l'auteur note cependant qu'elle n'essaiera pas de retracer les origines du genre mais simplement « son évolution en terre québécoise » (p. 10).

Aussitôt défini l'objet, sa dimension agonique en fixe immédiatement la pertinence, et l'urgence donne tout de suite le ton et son sens au travail. « C'est en considérant le rôle primordial que ce type de théâtre a joué durant un demi-siècle et la place de première importance qu'il a occupée ici dans le cadre général des divertissements populaires, que nous avons décidé d'y consacrer une étude avant qu'il ne disparaisse complètement avec les artisans qui l'ont vu naître. Il nous apparaissait, en effet, urgent de décrire ce phénomène dans la mesure où, bien que plusieurs des "as" du burlesque soient aujourd'hui disparus, il en reste encore quelques-uns parmi nous pour témoigner de ce que fut cette sorte de représentation. » (P. 10.) Ainsi campée, la perspective débouche évidemment sur un plan de travail éminemment prévisible : un premier chapitre consacré à l'histoire du burlesque (en trois parties, bien entendu : les débuts, l'âge d'or et le déclin) puis un deuxième consacré à la description bien empirique du spectacle lui-même et de ses artisans. Le tout est évidemment complété d'une riche et fort intéressante iconographie en plus des on-ne-peut-plus-classiques appendices avec lexique, inventaires de pièces, extraits, etc.

En fait, d'entrée de jeu, l'on sait que la lecture sera sans surprise. Et pourtant, ce n'est pas parce que l'information recueillie par l'auteur manque de richesse, loin de là. Mais l'on sait par avance que la perspective obligera à un traitement qui conduira nécessairement à une interprétation continuiste du phénomène et que, par-delà la description des différentes phases de l'histoire du burlesque, la conclusion s'entrevoit déjà d'une nécessaire « adaptation au contexte » qui finira par lui être mortelle. Aussi le passage du spectacle en anglais d'abord à celui d'une forme d'un bilinguisme bâtard puis à un spectacle entièrement français, qui finira par s'essouffler devant la concurrence « moderne » du cabaret et de la télévision, nous sont-ils présentés comme un déroulement sans heurt où s'accomplit le « burlesque d'ici ».

Cette conclusion apparaît d'autant plus simpliste que, tout au long de l'ouvrage, des éléments nombreux permettent de faire une analyse beaucoup plus perspicace. L'auteur ne les a pas complètement négligés mais elle aura manqué d'en saisir la portée véritable parce qu'elle a totalement exclu toute logique de pouvoir de son schéma d'analyse. Elle cite très volontiers au passage les relations de pouvoir ayant existé entre les propriétaires de salles et les comédiens, entre les dirigeants anglophones et le public francophone *mais elle ne fait pas de ces relations le lieu où le burlesque d'ici façonnera son visage*. Et c'est parce qu'elle ne le fait pas qu'elle ne peut l'aborder que sous l'angle de l'érosion : la spécificité du burlesque ne lui apparaît alors que dans des traits extérieurs plutôt que dans la pratique de ceux et celles qui les ont fait apparaître. Cela tient évidemment au fait que la conception implicite de la culture (populaire?) que l'auteur met en jeu fait de cette dernière une *réalité en soi plutôt qu'un rapport*.

Sans qu'il ne soit question ici de reprendre en détail l'analyse, il est quand même possible de refaire à grands traits son parcours et d'indiquer en quoi ce dernier peut nous faire apparaître une richesse du burlesque autrement plus féconde que ce qu'en laissent voir les conclusions de l'auteur. Que sait-on de plus, en effet, lorsqu'au terme de la recherche, on affirme que « ce divertissement populaire fut, pendant près d'un demi-siècle, d'une étonnante vitalité » (p. 219)? Classer le genre dans la catégorie du « patrimoine gênant » (p. 222) nous apprend quoi sur les dynamismes culturels qui l'ont fait exister en dépit du rejet des élites? Le recours à la dichotomie théâtre populaire/théâtre savant, où le public du peuple préfère se divertir alors que l'élite préfère s'instruire, fournit un alibi bien davantage qu'une explication. Situé dans une perspective plus critique, le rapport à la culture sous-jacent à ces deux formes d'expression théâtrale et à ces deux « couches » sociales ferait apparaître des différences plus significatives que cette opposition héritée des Lumières entre une masse avide de plaisir et une élite soucieuse de lucidité, se nourrissant l'une d'œuvres légères et superficielles, l'autre d'œuvres graves et profondes.

Si, en effet, on questionne cette « tradition américaine du burlesque » que l'auteur admet ici comme allant de soi dans le Québec du début du siècle, une autre lecture devient possible. Et à même les matériaux recueillis par l'auteur, on est en mesure de voir que le burlesque d'ici ne résulte pas d'une simple « adaptation » de l'original américain mais bien plutôt d'un véritable *travail de sape* effectué sur lui par des comédiens et des auteurs canadiens-français. Car la « tradition » américaine n'est évidemment pas neutre : elle s'implante au Québec comme expression de domination culturelle et c'est en réaction à cette domination que comédiens et auteurs profitent de chaque *occasion* pour faire apparaître un tant soit peu de la réalité — et de la culture — des dominés.

Au départ, le spectacle se déroule en anglais, joué le plus souvent par des Américains. Puis peu à peu des comédiens locaux peuvent en faire partie mais à condition de jouer en anglais : exigence peu encombrante car dans les premières années le « slapstick » domine comme forme du spectacle et il s'agit surtout d'un comique visuel et gestuel où la compréhension de la langue n'est pas vraiment nécessaire. Faut-il voir un simple hasard dans le fait que les premiers « burlesques » francophones soient originaires de l'Ontario ? Juliette Pétrie, dans une entrevue citée par l'auteur, ne s'y trompe pas sur la nature de la dynamique de l'affaire : « Mon mari était né à Ottawa, il se faisait qu'il parlait mieux son anglais que son français. Monsieur Guimond également était né en Ontario. Mais, petit à petit, ils ont emmené des éléments français dans leur spectacle, à cause évidemment de la population française de Montréal qui devenait de plus en plus nombreuse. Ils se sont vite aperçus que les rires venaient plus facilement du côté français que du côté anglais. Mais les propriétaires de théâtres leur disaient toujours "We want english..." » (P. 34.) Devant cet impératif, les comédiens développent une ruse que l'auteur a bien vue : ils jouent dans les deux langues mais en accordant priorité à la leur. « Le texte ainsi "bilinguisé" se rendait en deux langues jusqu'au *punch* final, lequel était exceptionnellement donné en primeur, en français, avant d'être répété en anglais ! » (*Ibid.*) Henri Deyglun raconte que « les comiques du burlesque (par ailleurs pleins de talent) tiraient de leur baragouinage des effets comiques inouis » (p. 35) c'est-à-dire, en d'autres termes, qu'ils réussissaient à subvertir le rapport objectif de domination culturelle en faisant de celui-ci un *matériau* en dépit du fait qu'il soit une contrainte. Il faudra attendre les années vingt pour que le spectacle soit complètement francisé.

Le répertoire pour sa part restera toujours américain. C'est aux U.S.A. qu'on s'approvisionne en sketches et en gags qu'on traduit ensuite. Mais on ne faisait pas que traduire, « on réarrangeait pour que ça fasse pour le Québec » (p. 176) de dire encore Juliette Pétrie. Ce réaménagement constitue, à mon avis, l'essentiel de ce qui caractérise le burlesque ici : l'intervention des comédiens et auteurs crée un espace, du jeu dans une forme imposée et c'est cet espace qui constitue la véritable part artistique, la contribution culturelle de leur travail. L'ouvrage ne nous fournit malheureusement rien de vraiment significatif sur ces arrangements. Et c'est en cela que l'on peut dire que l'auteur a en quelque sorte « gâché » son matériel. Car elle n'a pas vraiment su saisir adéquatement un fait capital : le burlesque en tant que forme d'expression assimilée par les Canadiens français continue malgré tout de leur rester étranger. Ses artisans comme son public restent dépendants du cadre et du répertoire américains et, en tant que production culturelle, le burlesque n'a jamais cessé d'être une *production hétéronome*.

À plus d'un égard, l'analogie s'impose d'ailleurs avec la chanson *western*. D'une certaine manière en effet, l'on peut dire que le burlesque est au théâtre ce que le *western* est à la chanson : une forme subvertie où se manifeste la culture mais sans qu'elle puisse la transcender pour s'en faire un lieu de dépassement et de renouvellement de l'imaginaire existant. C'est pourquoi, en dépit de leur extraordinaire profusion, les œuvres du burlesque comme celles du *western* n'ont jamais connu l'accès au *mémorable*. C'est ce qui distingue les monologues de La Poudre de ceux d'Yvon Deschamps et les chansons de Willie Lamothe de celles de Félix Leclerc.

En cela, il s'agit bel et bien de formes d'expressions des classes dominées qui y trouvent l'occasion de se créer un espace d'autonomie, un lieu d'expression mais un lieu qui n'a pas d'existence propre. Il s'agit alors bien davantage d'une forme de résistance culturelle qui se

manifeste à *l'intérieur* du burlesque comme de la chanson *western*. C'est à cette seule résistance (c'est-à-dire aux occasions saisies de faire surgir l'expression culturelle authentique dans une forme étrangère) qu'ont tenu la vitalité et la popularité du burlesque. Et c'est dans la mesure où la domination culturelle se déplace, impose d'autres formes, que cette résistance change de forme et d'expression, trouvant dans les nouvelles conditions d'autres occasions de se faire valoir *quand même*.

Son déclin rapide ne s'explique pas autrement, me semble-t-il : le cabaret et la télévision ont posé à la culture canadienne-française de nouveaux défis pour lesquels la résistance (le talent) des burlesquiers était sans effet. Le burlesque a peut-être connu une grande vitalité mais il était d'entrée de jeu condamné à rester stérile. Sa disparition n'est ni triste ni appauvrissante. Ce qui faisait l'intérêt dans le burlesque n'était tout simplement pas le burlesque. Le génie qui s'y manifestait est tout simplement passé ailleurs. Pour la suite du monde.

Robert LAPLANTE